



En el transcurso de este artículo intentaremos esbozar las características que poseen algunos proyectos de arte, que postulamos conceptualmente como *“hechos artísticos con carácter urbano”*, respondiendo este rótulo a una nomenclatura que nos parece acoger, en forma plena, el espíritu de una serie de proyectos, a los cuales, no les hace total justicia el ser definidos simplemente como *obras* en el espacio público.

En primer lugar abordaremos el concepto *“carácter urbano”*, entendiendo que este concepto (presente no sólo en obras occidentales) acusa el sello particular que adquieren diferentes géneros artísticos, que materializan el paso sustancial desde la mera presencia de obras en la calle, a la creación de una estética propiamente urbana.

Reflexiones Sobre Hecho Artístico y Espacio Público. Pedro Celedón

DOI: 10.22199/S071985890.2006.0010.00008

Nos permitimos anticipar que para poseer *“carácter urbano”*, no basta el mero hecho de instalarse en un espacio abierto de la ciudad, o de su entorno inmediato. Sólo reconocemos la pertenencia del género, cuando la obra ha trascendido su condición de signo cerrado, y se materializa en un diálogo indisoluble con la urbe y con sus habitantes.

El contexto en que esto se produce actualmente, está dado por la espectacular metamorfosis de la urbe industrial, que devino en metrópolis. Es frente al cambio -no sólo cuantitativo sino cualitativo de la ciudad-, ante lo cual reacciona el artista que inscribirá sus *“hechos artísticos”* en ella.

Es evidente que la ciudad tradicional -compacta y densa-, cuyo perfil era claramente delimitado y por ello reconocible, comenzó a perderse en todos los continentes. A cambio surge una nueva urbe extendida sobre vastos territorios, compuesta de fragmentos relacionados entre sí por redes arteriales, sin forma precisa y límites definidos, que acaban conformando una galaxia más o menos difusa, en la que se incorpora un campo que ha perdido sus connotaciones específicas.

Estas ciudades no sólo han crecido en tamaño, sino que han llegado a modificar tanto sus agrupaciones esenciales, como son su propia función, el significado de sus espacios privados y colectivos, las relaciones que se establecen con el transporte, el comercio y los equipamientos cotidianos.

Estamos frente un espacio urbano de difícil definición por su falta de identidad y carácter segmentado. Para autores como **López Lucio**, la transformación ha sido tan radical que “la nueva ciudad que propone el capitalismo avanzado, se podría calificar como un lugar espacialmente disgregado y articulado mecánicamente mediante los medios de circulación y transporte”¹.

Compartimos con el autor citado el sentimiento de asistir a una etapa en que las ciudades entraron en el mundo del marketing. En este contexto no se reivindican como espacio político-cultural, sino como centros empresariales que compiten por atraer inversiones.

En ellas es posible observar cómo el espacio público ha sufrido mutaciones radicales: El cambio de sentido que adquiere, por ejemplo, el centro urbano donde sus espacios cívicos son sistemáticamente convertidos en centros de acogidas de actividades destinadas al uso de oficinas privadas, centros administrativos, despachos, entidades financieras, hoteles y actividades comerciales de todo tipo.

Otros de los espacios públicos mutados radicalmente, son los otrora contenedores de la vida citadina por excelencia: la calle y la plaza (incorporando, según la evolución urbanística, a jardines y parques, y, sobretudo a partir del siglo XIX, los bulevares y las avenidas). Una de las principales características de esos espacios, fue su esencia plurifuncional y el hecho de formar una red continua. Su condición inobjetable era la de ofrecerse al ciudadano en forma libre y gratuita, sirviendo a la vez para circular, detenerse, socializar, vivir la actividad y el ocio, las fiestas cívicas, religiosas, todo tipo de manifestaciones y desfiles.

La ciudad actual ha puesto en crisis este concepto, tendiendo a especificar el uso de esos espacios, ensanchando las vías vehiculares hasta transformarse en muros divisorios internos, en los cuales todo peatón queda excluido. Se ha esforzado también por cerrar plazas y eliminar parques, proponiendo, a cambio, un tipo de espacio que viene a terciar entre el público (siempre accesible) y el privado (control absoluto).

Esta nueva categoría de espacio es el espacio de uso comunitario (de libertad vigilada). Se caracteriza por restringir el acceso a grupos concretos, normalmente señalados por lo económico (y muchas veces por una franja etárea), siendo los más significativos los condominios y los centros comerciales.

Vivimos planetariamente una transformación-reducción del espacio público, y esto es de extrema gravedad, ya que éste no es un mero contenedor selectivo. Su forma incide sobre los sentimientos colectivos e individuales, que forman la trama que amarra a los miembros de una sociedad con su entorno.

El espacio "no es neutro" como lo expuso **María José González**, "es pieza fundamental del rompecabezas, lo que obliga a reconocer que no sólo estamos frente a una nueva relación espacio/habitante en una nueva ciudad, sino frente a un verdadero cambio en la concepción del ciudadano, que determina vínculos sociales, laborales y afectivos". Es necesario agregar que los nuevos espacios, pseudo-públicos, se amplían con la misma velocidad que los de libre circulación y asociación disminuyen, activando una segregación social.

El anteriormente citado **María José González** abordó en forma crítica esta separación espacial de los ámbitos de la actividad humana, en la ciudad actual, llegando a afirmar que este nuevo espacio conlleva "una supervisión de todos los miembros de la sociedad (hasta) que en forma irracional e incluso diabólica, (el poder controla) lo que hasta entonces era una relación dialéctica, casi inexpugnable entre el hombre y su espacio (...). Se sabe que se puede y, por tanto, se procede a moldear la voluntad de las personas sin hacer uso de espasmos espectaculares de fuerza o violencia, pues ya es casi suficiente con una adecuada configuración espacial"².

Para nuestro análisis es relevante el hecho (constatable en toda ciudad) de que la transformación del espacio público, llevó a la comunidad a una nueva realidad urbana que genera un cambio en la sensibilidad de las personas. Ante ello el arte ha necesitado reinventarse, pasando desde ofrecer obras de carácter Conmemorativo (monumentos), de carácter utilitario (arcos de triunfo, señalizaciones institucionales) o estético (esculturas desde los fallidos intentos de Rodin), a "*hechos artísticos con carácter urbano*".

El hecho artístico lo entendemos de la forma en que lo presenta **Jaime Brihuera**: "Cuando se pretende que la reflexión sobre el arte albergue la incidencia de aquellos factores que vinculan el arte con la realidad histórica, se estará partiendo de una unidad más compleja que el simple objeto de algo que cabría nombrar como hecho artístico (...).

El horizonte de la reflexión obliga, entonces, a deslizarse continuamente sobre el individuo, grupo social, instituciones o abanico simbólico-funcional, que han dado existencia a un objeto, idea o lenguaje visual, y la gravitación económica y sociocultural que arrastran sobre sí mismos, es decir, sobre el proceso de producción material, simbólica, semiótica y estética"³.

Desde nuestro punto de vista, esto implica que la naturaleza de todo "*hecho artístico*" es un ámbito que trascienden los límites del dispositivo estético y se integra al espacio circundante. Es, por lo tanto, un territorio de síntesis, de confrontaciones, de implicancias y creación de sentido, y está fundamentalmente compuesto por la tríada:

a. Proyecto del artista. *Cuya propuesta ha nacido (o ha sido modificada) para un espacio y tiempo específico.* **b. Lugar de emplazamiento/recepción.** *El espacio en el cual se inserta el proyecto del artista (ciudad en el arte urbano), que es contemplado en su aspecto físico, mental y temporal, e interactúa con el proyecto, re-significando el espacio y concluyendo el sentido global.* **c. El receptor.** *Éste se ve envuelto en un movimiento de participación, siendo impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que lo rodea y a los objetos que se sitúan en él.*

En el aquí denominado *hecho artístico de carácter urbano*, el espectador pasa a ser protagonista sin perder su doble condición de peatón y ciudadano.

Es evidente que una creación que responde a la tríada señalada, debe ser entendida como un proceso abierto, inacabado, integrado a la vida, aunque su presencia sea efímera.

Popper sentenciaba, ya en la década del sesenta que: "El nuevo estatuto contempla propuestas de entorno no concluyentes, abiertas, en las cuales el espectador es considerado un co-creador al ser llamado a intervenir en el proceso de creación estética (...). Lo esencial ya no es el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva"⁴.

Esto es un dato categórico que se prolonga ininterrumpidamente hasta nuestros días, siendo señalado, entre otros, por **José Fernández Arenas**, catedrático de la Universidad de Barcelona, que coordinó una investigación publicada como *Arte Efímero y Espacio Estético*, en la que se lee "que en la producción de algunos proyectos artísticos, lo que está en juego no es la permanencia del cuerpo de la obra, sino el medio por el cual se produce el resultado, es decir, la interacción entre la obra y su receptor o consumidor"⁵.



Teniendo en consideración lo expuesto, nos permitiremos, a continuación, escudriñar en dos proyectos del artista visual francés **Ernest Pignon-Ernest**, en los cuales se cristalizan, en forma fehaciente, los principios planteados en este artículo para definir algunas producciones de arte como *hechos artísticos con carácter urbano*.

La primera aproximación es al proyecto **Expulsiones** (1979), compuesto por quinientas serigrafías pegadas en París. De estas imágenes doscientos cincuenta representan a un hombre, y las restantes doscientos cincuenta, a una mujer. Todas están insertas en los muros de inmuebles recientemente demolidos (*ver fotografías de esta página*).

Es evidente que el soporte en la cual la obra se inscribe, es un elemento primordial del discurso, aportando con su carga poética y el material semántico, que permitirá hacer transitar al objeto estético en *hecho artístico de carácter urbano*.

El otro elemento trascendental en esta metamorfosis, es el tiempo de su inscripción. El proyecto nace en el momento que en París, cientos de inmigrantes (en su mayoría árabes) eran re-alojados en la periferia, puesto que había adquirido un gran valor comercial la zona próxima al centro, en las cuales vivían desde que trabajaron como obreros en la reconstrucción del París de la postguerra.

Según la información dada por el propio artista, en el origen del proyecto convergieron situaciones sociales y personales. Sus padres, que habitaban en Niza, habían sido recientemente expulsados de su hogar, debiendo partir de un barrio en donde vivieron casi toda su vida y en donde el artista pasó su infancia. Por ello había experimentado lo que se siente cuando se pierde en forma violenta las referencias más próximas de lo cotidiano. Cuando un trozo de historia que se pensaba inmutable,

se desintegra y, sobre todo, el cómo esto es recibido con gran dolor por personas que han escrito sus destinos en esos parajes.

Además, **Pignon-Ernest** tenía cotidianamente a su vista la serie de reformas que se realizaban en el barrio de Montparnasse, ya que su taller quedaba en las inmediaciones. En ese momento, las máquinas de las empresas constructoras deshacían sectores enteros, con tal prisa, que por todas partes dejaban fragmentos de vidas, expuestos en esas especies de vitrinas en que se transformaron los muros que no caían. **Pignon-Ernest** recuerda que "cuando los recorría, encontraba hiriente y perturbador esos inmuebles cortados como si se les abriera el vientre, dejando al desnudo, en exhibición, la intimidad de las personas"¹⁶.

Las imágenes que **Pignon-Ernest** propuso para ellos: un hombre y una mujer con evidentes rasgos árabes, llevando consigo objetos tan personales como valijas y colchones, penetraron en esos muros potenciados con la memoria inmediata de los habitantes, que habían vivido allí realmente.

El conjunto **Expulsión**, a pesar de estar constituido por dos trabajos físicamente independientes, es inevitablemente percibido como una unidad que nos obliga a una segunda lectura: la de aceptar que estamos frente a una pareja. Esto nos sumerge en un universo simbólico que trasciende a la coyuntura del momento, trasladándonos a las escenas de los éxodos que recuerdan la historia, las teologías, e incluso los mitos.

En lo más próximo a nuestro imaginario, la expulsión del lugar de origen está en el génesis de la cultura cristiano-occidental. Adán y Eva -tronco base de la humanidad- sufrieron en carne propia ese desarraigo brutal, y su representación, como acto ejemplificador, pobló muchos espacios desde la Edad Media hasta la actualidad.



La *Expulsión* de **Pignon-Ernest** da cuenta de la partida de una pareja de su pequeño paraíso. Sus protagonistas se ofrecen impregnados de tristeza, resignados, atropellados por la historia, exhibiendo su precariedad en los objetos que sostienen. Están allí prácticamente petrificados por la pérdida de un entorno, que esta vez no había sido donado por gracia divina, sino construido con su esfuerzo. No son jóvenes, no podrán inaugurar culturas, ni poblar tierras con nueva descendencia. Están trágicamente derrotados, pero no por Dios, sino por sus iguales.

Finalmente, quisiéramos hacer notar que la ubicación de estas imágenes en distintos niveles del muro, añade al discurso visual una sensación de ingravidez, que permite hacer sentir el perfume de los fantasmas shakespearianos, incapaces de abandonar los espacios en donde transcurrieron sus vidas.

Cabinas Telefónicas es el segundo ejemplo aquí convocado. El conjunto se componía de 450 cabinas telefónicas, intervenidas con figuras humanas realizadas en serigrafías sobre papel periódico sin imprimir. Esta acción se realizó simultáneamente en la ciudad de París y Lyon.

Esta intervención, que para nuestra lectura es un ejemplo preciso de *hecho artístico con carácter urbano*, consistió en instalar diez figuras tamaño natural. Siete de ellas masculinas, dos claramente femeninas, y una de imagen indefinida, ya que su cuerpo y su rostro están tensados hasta la descomposición, sin dar indicios de sexo.

La lectura directa de su contenido apunta hacia la denuncia de la inco-municación en el espacio de las comunicaciones. Son viajeros de voz, que, sorprendidos, exhiben su estado del alma, sus desesperanzas y angustias. Para abordarlas, es de rigor aceptar a las cabinas telefónicas como parte de la propuesta, en calidad de soporte activo. Su fisonomía de cubo de vidrio absorbe permanentemente, no sólo al dibujo, sino que al unísono, luces, reflejos, transparencias que la ciudad aporta a su superficie, lo que genera un cambio constante en la percepción de la obra (*ver fotografías de esta página*).

Apreciamos aquí el valor de todo *hecho artístico con carácter urbano*, capaz de crear una atmósfera estimulante, puesto que no sólo tiende a crear espacios y organizarlos, sino a crear sentido en ellos. Se instala sobre el espacio urbano, se yuxtapone a él, participa de la producción de paisaje marcando la calidad visual del entorno, y el proyecto se da, finalmente, por terminado con la percepción-recepción del público.

Creemos que con estos ejemplos, es posible comprender con detenimiento cómo el *"hecho artístico"* opera en una situación participativa con el espacio urbano, considerándolo en su vocabulario de formas, de inter-espacios y de colores. También está atento a su encadenamiento de símbolos y de signos, que, con el tiempo y los aportes sucesivos, se han acumulado en ellos.

El *"hecho artístico"* genera un evento que excede con creces al rol del espectador contemplativo, incorporándolo, de lleno, en la propuesta que generosamente fecunda el espacio público, con poesía e imaginación. Con ello contribuye a contrarrestar el avance en la des-espiritualización de la urbe.

Notas

1. López De Lucio, Ramón. Ciudad y Urbanismo a Fines del Siglo XX, Valencia, Servei, 1993, p.16.
2. Del Rey, Luis (Ed). El Malestar Urbano en la Gran Ciudad, Madrid, Talasa, p.12.
3. Bozal, Valeriano (Ed). Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas, (Vol. II), Madrid, Visor, 1999, pp.156-157.
4. Popper, Frank. Arte, Acción y Participación, Madrid, AKAL, 1989. p.11.
5. Fernández Arenas, José (Ed). Arte Efímero en el Espacio Estético, Barcelona, Anthropos, 1988. p.10.
6. Entrevista realizada por Pedro Celedón a Ernest Pignon-Ernest en París, Francia.

Imágenes

Las fotografías utilizadas en este artículo, pertenecen a Ernest Pignon-Ernest de sus obras "Expulsiones" y "Cabinas Telefónicas" respectivamente, realizadas en Francia.

Pedro Celedón Bañados / pceledob@puc.cl

Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, España.

Director Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.